

Elisabeth Oy-Marra / Dietrich Scholler (Hg.)

Parthenope – Neapolis – Napoli

Bilder einer porösen Stadt

Mainz University Press





unipress

Romanica

Mainzer Studien zur romanischen Literatur- und
Kulturwissenschaft

Band 4

Herausgegeben von

Stephan Leopold, Véronique Porra

und Dietrich Scholler

Elisabeth Oy-Marra / Dietrich Scholler (Hg.)

Parthenope – Neapolis – Napoli

Bilder einer porösen Stadt

Mit 64 Abbildungen

V&R unipress

Mainz University Press

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 2509-5730

ISBN 978-3-8470-0888-0

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

**Veröffentlichungen der Mainz University Press
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des IAK Italien.

© 2018, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Titelbild: The Siren Vase. Pottery: red-figured stamnos. © The British Museum
(Museum number: 1843,1103.31)

Inhalt

Dietrich Scholler (Mainz)	
»Stadt des Porösen« – Neapel als Denkbild	7
Marta Scarrone (Frankfurt)	
Neapolis. Archäologie und Geschichte einer antiken Stadt	21
Christine Walde (Mainz)	
<i>Rome First, Naples second</i> : Auf der Suche nach Parthenope – Neapolis in der römischen Literatur	53
Gerhard Regn (München)	
Die Tragödie als <i>spettacolo gentil</i> : Poetik der <i>meraviglia</i> und hedonistische Weltmodellierung bei Marino	87
Matthias Schnettger (Mainz)	
Eine unruhige Stadt. Neapel im 17. und 18. Jahrhundert	117
Berthold Over (Mainz)	
»Là dove il bel Sebetto«. Musikalische Neapel-Bilder im 17. und 18. Jahrhundert	139
Elisabeth Oy-Marra (Mainz)	
Der verschleierte Christus in der <i>Cappella Sansevero</i> in Neapel. Überlegungen zum Christusbild der Frühaufklärung	163
Andreas Gipper (Mainz)	
Der Mythos von der weiblichen Revolution – Die Parthenopäische Republik und ihre Darstellung in Literatur und Film	183

Sabine Schrader (Innsbruck)	
»La città più cinematografica al mondo«: Das frühe Kino Neapels	199
Salvatore Pisani (Saarbrücken)	
Neapel: Imagologie einer spätmodernen Dystopie. Von der <i>città-cartolina</i> zu <i>Gomorra</i>	231
Christine Ott (Frankfurt am Main)	
<i>Napoli, sirena perversa</i> – Elena Ferrantes Neapel als Matrix weiblicher Identitätsentwürfe	255
Christiane Conrad von Heydendorff (Mainz)	
Neapel als Nicht-Ort in der italienischen Gegenwartsliteratur: De Luca, De Silva, Saviano	277
Über die Autoren	305
Namensregister	309
Sachregister	315

»Stadt des Porösen« – Neapel als Denkbild

In Kants *Kritik der reinen Vernunft* heißt es, dass Begriffe ohne Anschauung leer und Anschauungen ohne Begriffe blind sind. Walter Benjamins – von ihm selbst so genannte – »Denkbilder« zu den Städten Neapel, Moskau, Marseille und Paris vermeiden die bekannten kantischen Aporien. Erkenntnisse aus Denkbildern lassen sich nicht rein logisch-deduktiv herleiten, sie können auch nicht auf der Basis intersubjektiver Gültigkeit überprüft werden, und mit der klassischen Definition von der *adaequatio rei et intellectus* wird man Benjamins Wahrheit der Denkbilder ebenso wenig treffen. Vielmehr beruhen seine Wahrheiten auf Erfahrungen, oder vielleicht sollte man im Horizont seiner bekannten Konzeption des Flaneurs besser von *Erkundungen* sprechen, denn Walter Benjamin sammelt seine Reflexionsgegenstände bei Spaziergängen im städtischen Raum, vorzugsweise in fremden Städten. Dabei entsteht ein Rhythmus zwischen Gehen und Verweilen, der zur Kontemplation anregt und die Denktätigkeit in Gang setzt. Ganz offensichtlich steht Benjamins Flaneur in Opposition zur zielgerichteten Bewegung des Städters. Sein Spaziergänger hat keine Eile. Er hält immer wieder inne, und seine Reflexion entzündet sich am unbeachteten Detail, wenn nicht sogar am Abfall. So etwa notiert er: »»Geschichte aus dem Abfall von Geschichte machen.« Und das ist und bleibt etwas Rühmenswertes.« (Benjamin 1972, Bd. III: S. 218) Das scheinbar unbedeutende Detail bleibt dem dahineilenden Bürger in der Regel verborgen, es zeigt sich aber demjenigen, der seine urbanen Bewegungsroutinen unterbricht. Im plötzlichen Einhalten blickt der Flaneur die Dinge an und löst sie dabei aus dem habitualisierten Wahrnehmungskontinuum heraus, so dass sich das solchermaßen arretierte Detail auf einen Schlag in eine bislang übersehene Konstellation einfügt oder eine solche hervorbringt. Wie aber konkretisiert sich Benjamins empirische Methode, und wie wird sie anlässlich der Stadterkundung Neapels umgesetzt? Die Antwort lautet: In Analogie zur Figur des Flaneurs, die Benjamin wenige Jahre später am Beispiel von Franz Hessel bzw. an dem der Pariser Passagenwelt des 19. Jahrhunderts entwickelt hat, schickt er einen namenlosen Spaziergänger durch

Neapel.¹ Schon daraus kann man ableiten, dass Benjamin alles andere als eine objektive Stadtbeschreibung im Sinn hatte. Deshalb werden auch die üblichen lexikographischen Normen nicht beachtet. Wir erfahren nichts über die Größe der Stadt oder die Zahl ihrer Einwohner, und wenn von der Geschichte Neapels die Rede ist, dann höchstens am Beispiel randständiger Details.

Bezeichnend für Benjamins Methode ist schon der narrative Einstieg in medias res mit einer – wie ich finde – beinahe farcenhaften Anekdote:

Vor einigen Jahren wurde ein Priester, unsittlicher Vergehungen halber, auf einem Karren durch die Straßen Neapels gefahren. Unter Verwünschungen zog man ihm nach. An einer Ecke zeigte sich ein Hochzeitszug. Der Priester erhebt sich, macht das Zeichen des Segens, und was hinter dem Karren her war, fällt in die Knie. So unbedingt strebt in dieser Stadt der Katholizismus aus jeder Situation sich wiederherzustellen. Verschwände er vom Erdboden, dann zuletzt vielleicht nicht aus Rom, sondern aus Neapel. (Benjamin 1972, GS IV.1: S. 307)

Benjamin zeichnet in wenigen Strichen eine unerhörte Straßenszene, die aufgrund der Peripetie einen hohen Erzählwert besitzt. Daraufhin bespricht der erzählende Flaneur die erzählte Szene, zieht daraus Schlussfolgerungen, um schließlich eine Prognose über die regionalen Erfolgchancen der katholischen Religion zu stellen. Dabei wird er meines Erachtens erkennbar von einem lutherisch sensibilisierten Blick geleitet. Denn bei näherer Betrachtung wiederholt sich in dieser Szene die Ontogenese der frühneuzeitlichen Kirchenspaltung (bzw. ihrer mediterranen Blockade) in Form einer aktualisierten Phylogenese im Neapel der 20er Jahre. Aus der Sicht der protestantischen Pflichtethik hätte dieser lasterhafte Priester zur Rechenschaft gezogen werden müssen. Aber die performative Kraft seines priesterlichen Segnungsrituals scheint ungebrochen und lässt sogleich alle Kritik verstummen. Mit anderen Worten: In dieser Stadt Kampaniens bleiben obsolet gewordene anthropologische Schonräume für Nichtwissen, Magie und Metaphysik auf komisch-sympathetische Weise intakt. Steht doch die Menge im Bann eines Katholizismus, der wesentlich durch den Gegenreformer Alfons von Liguori geprägt wurde und auch weiterhin davon geprägt bleiben sollte. Dessen Theologie der Barmherzigkeit in Verbindung mit dem Instrument der Ohrenbeichte habe, so Benjamin weiter, »die Praxis der katholischen Kirche geschmeidig« (ebd.) gemacht, so dass nur sie imstande sei, die Camorra stillschweigend zu disziplinieren. Mit der Metapher der »Geschmeidigkeit« nähern wir uns dem Thema der porösen Stadt, nämlich in Form

1 Im Prinzip ist der Flaneur ein Sozialtypus des 19. Jahrhunderts, der aufgrund der Zunahme des motorisierten Verkehrs aus den Großstädten Paris und Berlin verschwunden war. Aber in den engen Gassen Neapels war das Umherschlendern auch in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts noch möglich. Zum Zusammenhang zwischen *flânerie* und Benjamins Neapelbild vgl. Fellmann (2014), insbes. Seiten 49 bis 59.

sozialer Durchlässigkeit. Kommt es etwa zu unbilligen Verhärtungen zwischen Camorra und Bewohnern, dann sorgt aus der Sicht des Flaneurs nicht die Polizei, sondern einzig und allein die Kirche für eine Konfliktlösung, indem sie Lösegeldzahlungen vermittelt.

Die Kategorie des »Porösen« schält sich in Benjamins literarischer Stadterkundung als größter gemeinsamer Nenner Neapels heraus. Das Adjektiv *porös* ist abgeleitet von dem Substantiv *Pore*, das seinerseits auf das griechische Wort *πόρος* zurückgeht. Es bedeutet so viel wie ›Loch, Öffnung, Höhlung‹ oder ›Vertiefung‹. Mit dem von Benjamin ebenfalls verwendeten Begriff der *Porosität* verknüpft sich darüber hinaus die Idee der Graduierung, ein Konzept, das in der zeitgenössischen Episteme vor allem in den Geowissenschaften in Bezug auf die Eigenschaften von Gestein und Erden von Bedeutung ist. Demnach ergibt sich der Grad der Porosität aus dem Verhältnis zwischen dem Hohlraumvolumen und dem Gesamtvolumen eines Stoffes. Unter diesen Auspizien erstaunt es nicht, dass Benjamins Überlegungen sich just an der Geologie Neapels entzünden und dass er demzufolge den natürlichen Tuffsteinuntergrund mit seinen spezifischen Eigenschaften zum Bildspender für seine Plausibilisierung räumlicher, zeitlicher und sozialer Beziehungen heranzieht. Dabei setzt sich die Porenhaftigkeit des geologischen Untergrundes metonymisch fort und manifestiert sich in der Stadtarchitektur als dem schlechthin Unfertigen und Wandlungsfähigen. Sie zeigt sich außerdem in der Durchdringung zwischen Fest- und Werktagen, zwischen öffentlicher und privater Sphäre in Gestalt von Garküchen auf der Straße oder Viehhaltung in der Wohnung, zwischen Tag- und Nachtzeit, wofür Benjamin beispielhaft schlafende Kinder unter dem Ladentisch heranzieht. Porosität regiert nicht zuletzt das Verhältnis zwischen Verwandtschaft und Nachbarschaft, denn:

Schnell machen in den überfüllten Quartieren auch die Kinder Bekanntschaft mit dem Geschlecht. Wird aber irgendwo ihr Zuwachs verheerend, stirbt ein Familienvater oder siecht die Mutter, so bedarf es nicht erst naher oder ferner Verwandter. Eine Nachbarin nimmt auf kurze oder lange Zeit ein Kind an ihren Tisch, und so durchdringen sich Familien in Verhältnissen, die der Adoption gleichkommen können. (GS IV.1: S. 315)

Die hier nur kurz skizzierten Beispiele zeigen, dass unter dem begrifflichen Dach der Porosität unterschiedliche Phänomene versammelt werden können. Die an den Begriff geknüpften Vorstellungen bilden ein assoziatives Netz und lockern die zwischen Signifikant und Signifikat bestehende lexikalisierte Bedeutung. Durch das Verschieben und Verweisen der Signifikanten laden sich Denkbilder mit Unschärferelationen auf und müssen deshalb als Figuren der Ausdehnung

aufgefasst werden.² Diese umfasst zum einen die Versinnbildlichung des Denkprozesses selbst, zum anderen erstreckt sie sich auch auf das Feld des Lesers. Letzterer erfasst das Denkbild bei der Lektüre momenthaft vor seinem geistigen Auge, es wird ihm aber ebenso schnell wieder entweichen. Demnach muss er es im Akt der Rezeption wiederbeleben, um es solchermaßen auch mit eigenen Vorstellungen zu verknüpfen. Dem Denkbild im Benjaminschen Sinne ist also eine Energie- und Bewegungsleistung eigen, die den unterschiedlichen und mitunter widersprüchlichen Facetten einer geschichtsträchtigen Metropole wie Neapel gerecht werden kann. Das zeigen die im vorliegenden Band versammelten Beiträge, die auf eine vom Interdisziplinären Arbeitskreis Italien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Wintersemester 2015/16 organisierte Ringvorlesung zurückgehen und im Folgenden kurz vorgestellt werden sollen.

Zum Auftakt präsentiert Marta Scarrone in ihrem Beitrag »Napolis. Archäologie und Geschichte einer antiken Stadt« neuere archäologische Forschungen, auf deren Basis sie die Geschichte der Stadt Neapel ab der Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. bis in die römische Kaiserzeit nachzeichnet. Die ursprüngliche griechische Bezeichnung *Parthenope* geht auf die gleichnamige Sirene zurück, die der Legende nach an den Ufern der Stadt angespült wurde und noch heute im kollektiven Bewusstsein der Stadtbevölkerung verankert ist. Aber nicht nur Mythisches bleibt in der Überlieferung wach, wenn man bedenkt, dass der heutige Stadtgrundriss mit seiner charakteristischen schachbrettartigen Anlage auf die im 5. vorchristlichen Jahrhundert neu gegründete Stadt Neapolis zurückgeht. Dass es von dieser Epoche an mit der Stadt bergauf ging, illustriert Scarrone an zahlreichen archäologischen Funden, darunter vor allem an Keramik, die im Mittelmeerraum weite Verbreitung fanden und Zeugnis von der hohen Qualität der neapolitanischen Werkstätten ablegen. In römischer Zeit werden große Ingenieursprojekte realisiert, wobei die sogenannte *Crypta neapolitana* genannt werden muss, ein Straßentunnel von 705 m Länge, der direkt nach Pozzuoli führt und den beiden Stadtteilen Fuorigrotta und Piedigrotta seinen Namen gab. Als real existierender poröser Ort steht der prominente Tunnel stellvertretend für jenes im neapolitanischen Tuffstein weitverzweigte Höhlensystem, um das sich im Laufe der Geschichte zahlreiche Mythen und Legenden bildeten und dem Iacopo Sannazaro in seiner berühmten *Arcadia* (1502) ein ganzes Kapitel widmete. Der Philosoph Seneca hatte der *Crypta* ein zwiespältiges literarisches Denkmal errichtet (vgl. hierzu den Beitrag von Christine Walde). Das sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Kultur Neapels zur Kaiserzeit in hohem Ansehen stand, was man unter anderem an der Tatsache ablesen kann, dass eine Villa am Golf zum guten Ton bei der römischen

2 Vgl. hierzu Leifeld (2000), insbesondere Seiten 53 ff.

Aristokratie gehörte und dass Letztere für die Ausbildung ihrer Söhne vorzugsweise Neapolitaner auswählten.

Ein vergleichsweise nüchternes Porträt der antiken Stadt Neapel zeichnet Christine Walde in ihrem Beitrag »*Rome First, Naples second: Auf der Suche nach Parthenope – Neapolis in der römischen Literatur*«, indem sie bereits im Titel signalisiert, dass die antike Stadt am Golf schon immer im Schatten Roms stand. Wer in Dichtung, Philosophie oder Bildhauerei reüssieren wollte, konnte dieses Ziel nur in Rom verfolgen. Daher muss man sich nicht wundern, so Walde, wenn es zur antiken Stadt Neapolis vergleichsweise wenige literarische Zeugnisse gibt. Aber immerhin deuten Ciceros Briefe sowie sein Dialog *De Finibus* an, dass Neapel seinerzeit als positiv besetzter Rückzugsort gelten konnte, zumal die griechische Philosophie der Epikureer am Golf von Neapel weiterhin hoch im Kurs stand, von deren bescheidener Gräzität auch noch Seneca der Jüngere sich angezogen fühlte. Ein folgenreiches Lob der Stadt findet sich im Werk des größten Dichters der römischen Literatur, nämlich in Vergils *Georgica* (um 40 v. Chr.). Ebendort wird Neapel in Opposition zum waffenklirrenden Rom als süße nährend Wahlheimat Parthenope verklärt, die dem Dichter der *Bucolica* die ebendort an Tityrus gerichteten Verse nur so zufliegen lässt. Damit wird die literarische Basis für eine jahrhundertelange Mythenproduktion um Vergils Muse Neapolis geschaffen. In der Folgezeit werden Dichter und Stadt auf mitunter groteske Weise überhöht, und mit der *Tomba di Virgilio* entsteht ein veritabler Gedächtnisort, der spätestens seit Petrarcas Zeiten auf große und kleinere Bewunderer eine magische Anziehungskraft ausübt. Die detaillierteste Beschreibung Neapels findet sich allerdings bei dem aus Neapel stammenden Dichter Statius, genauer, in seiner Gedichtsammlung *Silvae*, die heutzutage nur noch einem kleineren Publikum bekannt ist. Der Lobpreis der Stadt ergibt sich aus der biographischen Situation des Dichters, der Rom verlassen und sich auf seine alten Tage in seine Geburtsstadt Neapel zurückziehen möchte. Gegen diesen Plan gibt es jedoch Widerstände von Seiten seiner Gattin, einer bekennenden Stadtrömerin. In der Form des elegischen Liebesbriefes nun wirbt Statius um seine Ehefrau, indem er ihr die Vorzüge Neapels und seiner Umgebung anpreist, ein Lob der Beschaulichkeit, das letztlich die schon bekannten Topoi wieder aufgreift und – so Walde – Ausdruck eines provinziellen Spießertums sei, das den Kern des Neapelbildes in der römischen Literatur ausmache.

Während Neapel in der Antike im Schatten Roms stand, entwickelt sich die Stadt am Golf in der Frühen Neuzeit unter der Herrschaft der Häuser Anjou und Aragon zur bevölkerungsreichsten Stadt Italiens (vgl. den Beitrag von Matthias Schnettger in diesem Band), was nicht zuletzt mit einer bemerkenswerten kulturellen Blüte einherging. Dass Neapel nicht nur ein wichtiges Zentrum barocker Architektur und Kunst war, sondern mit Giovan Battista Marino den bedeutendsten europäischen Dichter des Seicento hervorgebracht hat, erhellt Gerhard

Regns Beitrag »Die Tragödie als *spettacolo gentil*: Poetik der *meraviglia* und hedonistische Weltmodellierung bei Marino«. Dabei besteht eine enge, wenn nicht unhintergehbare Verbindung zwischen Marinos Ästhetik der *meraviglia* und dem kulturellen Klima seiner Heimatstadt: Beide lieben das Spektakel und den glanzvollen Auftritt, hinter dem sich oftmals allerlei Anrüchiges oder Zwielfichtiges verbirgt. Nicht ganz von ungefähr landete der um 1600 bereits avancierte Dichterstar zum wiederholten Male im Gefängnis, dem er sich langfristig nur noch durch Vaterlandsflucht entziehen konnte. In seinem wichtigsten Werk, dem leicht übersteuerten Epos *Adone*, taucht sein unverkennbar neapolitanisches Alter ego als dichtender Fischer Fileno auf. Aber, so Regn, im Grunde genommen weist das gesamte Epos eine tiefgehende strukturelle Verwandtschaft mit der regional spezifischen barocken Transformation des vorherrschenden Renaissanceklassizismus auf. Dabei erweist sich der *Adone* in hohem Maße porös, weil er einen beträchtlichen Teil der antiken und volkssprachlichen Dichtung wie ein Schwamm in sich aufsaugt und hybridisiert. Jedoch geht Marino weit über die zitierten Modelle hinaus. Er transformiert die sublime Gattung des Epos mit ihren Heldengeschichten, Staatsaktionen und Völkerschlachten in ein erotomanes privates Liebesspektakel zwischen der dominanten Göttin Venus und einem effeminierten männlichen Objekt der Begierde in Gestalt des Jünglings Adonis. Dadurch wird dem Epos der martialische Stachel gezogen, weshalb Marinos *Adone* in einem vielzitierten Diktum von Jean Chapelain auch als Friedensepos bezeichnet wurde, eine Friedenskonzeption, die – so Regn hintergründiges Fazit – sich in ihrer neapolitanischen Liederlichkeit von späteren pazifistischen Vorstellungen borealer Provenienz auf markante Weise unterscheiden sollte.

Wenn man Marinos Epos an der politischen Realität des *Seicento* messen wollte, würde man auf einen eklatanten Widerspruch zwischen Dichtung und Wahrheit stoßen. Aus dem Beitrag »Eine unruhige Stadt. Neapel im 17. und 18. Jahrhundert« von Matthias Schnettger erfahren wir, dass sich die Metropole Neapel in diesem Zeitraum weniger im Zustand des Friedens als vielmehr in einer Phase wiederkehrender Revolten befand. Das liegt weniger an dem in der traditionellen Geschichtswissenschaft überlieferten Klischee von der sogenannten »Fremdherrschaft«, die – so Schnettger – aus heutiger Sicht viel positiver ausfällt als vormals behauptet. Zwar wurde Neapel im Jahr 1504 direkt in das Spanische Reich eingegliedert und fortan von spanischen Vizekönigen regiert, aber Letztere zeigten wenig Interesse an der Stadt, so dass man von einer »Königsstadt ohne König« sprechen kann. Im wichtigsten politischen Gremium, dem *Consiglio collaterale*, hatten zudem die regionalen Eliten weitgehende Mitbestimmungsrechte, das heißt die Fremdherrschaft war entgegen allem Anschein durch und durch porös. Ein steter Quell der Unruhe bestand dagegen in der schiereren Größe der Stadt, was immer wieder zu Versorgungsproblemen bzw.

Hungeraufständen führte, umso mehr als in der Mitte des 17. Jahrhunderts zwecks Kriegsfinanzierung an der Steuerschraube gedreht wurde. Das führte in den Jahren 1647/48 in den italienischen Gebieten der spanischen Krone zu Aufständen, die sich allerdings nicht primär gegen den König, sondern gegen die Steuereintreiber vor Ort richteten. Der von dem Volkshelden Tommaso Aniello d'Amalfi alias »Masaniello« angeführte erste Aufstand brach im Sommer 1647 aus, hatte aber eher den Charakter einer Revolte, die schon nach relativ kurzer Zeit in sich zusammenfiel. Ernsthaft gefährlich für die spanische Herrschaft wurde hingegen die zweite Phase des Aufstands nach der Ermordung Masaniellos, weil mit Frankreich eine zweite Großmacht intervenierte, was dazu führte, dass die Aufständischen die im Oktober gegründete *Real Repubblica di Napoli* unter die Schutzherrschaft des französischen Königs stellte. Aber auch dieser zweite große Aufstand brach schließlich im Frühjahr 1648 in sich zusammen, weil er keinen Rückhalt in der Breite der Bevölkerung hatte. Im Jahr 1701 sollte ein neuerlicher, gänzlich anders gearteter Aufstand ausbrechen, der von dem ortsansässigen Adel initiiert wurde und auf einen Regimewechsel abzielte, aber die Herrschaft der Bourbonen nicht ernsthaft zu erschüttern vermochte. Abschließend porträtiert Schnettger mit Pietro Giannone einen für die Frühaufklärung typischen unruhigen Geist, dessen intellektueller »Aufstand« der Hautgout der Kirchenkritik anhaftete, hatte er doch mit einigem Mut in seiner *Istoria civile del Regno di Napoli* (1723) das Papsttum im Verbund mit den papsttreuen regionalen Baronen als Quelle etlicher städtischer Fehlentwicklungen ausgemacht. Deshalb musste auch er aus seiner Vaterstadt fliehen, lebte daraufhin eine Zeitlang unter dem Schutz des Prinzen Eugen in Wien, bevor er auf savoyischem Gebiet in Haft genommen wurde und 1748 im Turiner Gefängnis verstarb. Einen gewissen Stellenwert in der kollektiven Erinnerung Italiens konnte *à la longue* allein die Figur des Masaniello erringen, der aufgrund seines jugendlichen Alters gepaart mit dubiosen Lebensumständen und nicht zuletzt aufgrund seines tragischen Todes ein nachgefragtes Modell für einschlägige Bühnenstoffe von europaweiter Resonanz bot und in späterer Zeit aufgrund seiner einfachen Herkunft für jakobinische Mythenbildungen anschlussfähig war.

Auch die deutsche Hansestadt Hamburg lieferte schon 60 Jahre nach dem Tod Masaniellos in Form der Oper *Masaniello furioso* (1706) einen musikalischen Beitrag zur Mythisierung des neapolitanischen Volkshelden. Während die musikalischen Selbstbilder Neapels in erster Linie über die Kantate oder die *Commedia per musica* mit ihren lokaltypischen Formen des *Siciliano* oder der *Tarantella* gezeichnet werden, wie man dem Beitrag »Là dove il bel Sebeto«. Musikalische Neapel-Bilder im 17. und 18. Jahrhundert« von Berthold Over entnehmen kann, liegt mit der besagten Oper von Barthold Feind und Reinhard Keiser ein aufschlussreiches frühes Fremdbild vor. Die Oper hatte Erfolg in Hamburg und wurde in den folgenden Jahren und Jahrzehnten wiederholt auf-

geführt. Das Interesse an dem ungewöhnlichen Opernstoff wird von Over auf die Tatsache zurückgeführt, dass es sich bei beiden Städten um Hafenstädte handelt. Dabei wird Neapel als Stadt des Lasters und des adligen Lotterlebens dargestellt. Vor diesem Hintergrund konnten sich die Opernbesucher der freien Hansestadt Hamburg nur umso besser ihres produktiven hanseatischen Bürgerstolzes vergewissern, zumal auch der aufständische Volksheld alias »Masagniello furioso« aufgrund seiner kriminellen Machenschaften keine ernsthafte politische Alternative darstellte. Im 18. Jahrhundert steigt Neapel zur führenden Opernstadt Italiens, wenn nicht Europas auf. Im Jahr 1737 wird mit dem *Teatro di S. Carlo* das größte Opernhaus Europas eröffnet, begünstigt durch die schon ab 1734 von Seiten Karls VII. eingeleitete gezielte Kulturpolitik. In dieser Epoche entwickelte sich – in Analogie zu den Forderungen der literarischen *Arcadia* – eine neue Einfachheit und Klarheit der Kompositionskultur, zu der im Wesentlichen der seinerzeit bedeutendste Librettist Pietro Metastasio beitrug. Man wird Over zustimmend beipflichten, wenn er Neapel als hochgradig poröse Drehbühne für die europäische Musikszene konzeptualisiert, geben sich doch die seinerzeit tonangebenden Librettisten und Komponisten in Neapel die Klinke in die Hand, darunter die Deutschen Hasse und Quantz. Im Gegenzug erobern neben Metastasio auch einheimische Komponisten wie Niccolò Jommelli in Stuttgart oder Antonio Sacchini in London und Paris sowie nicht zuletzt die notorischen neapolitanischen Sänger die Höfe und Bühnen Europas und tragen mit ihrem Weltruhm nolens volens zur Globalisierung der ›Marke‹ *Napoli* bei.

In dem Beitrag »Der verschleierte Christus in der *Cappella Sansevero* in Neapel. Überlegungen zum Christusbild der Frühaufklärung« widmet sich Elisabeth Oy-Marra einer Ikone der italienischen Bildhauerei: dem *Cristo velato* (1753), einer Christusfigur aus Marmor, die den verstorbenen Gottessohn in einem außergewöhnlichen Moment darstellt, nämlich nach der Kreuzabnahme, auf einer Matratze liegend, in einen Schleier gehüllt. Darüber hinaus befinden sich die Dornenkrone, zwei Nägel und eine Zange neben dem rechten Unterschenkel des Verstorbenen. Dient der Schleier in der Regel der Verhüllung, so übernimmt er im vorliegenden Fall eine zweideutige Funktion. Der marmorne Schleier ist in seiner Fältelung so fein gearbeitet, dass man ihn für täuschend echt hält, was dazu führt, dass die erhabenen Stellen des Körpers, seine Konturen, das Gesicht, die geschlossenen Augen, die Gliedmaßen und Rippenbögen gut, wenn auch nicht vollständig erkennbar sind und die in der Stunde des Todes erlittenen Leiden in Erinnerung rufen. Das Tuch selbst – so Oy-Marra – erweckt den Eindruck, als sei es mit dem Schweiß des Verstorbenen getränkt. Damit rückt es nolens volens in den Kontext einer *vera icona*, genauer, es gemahnt an die katholische Gründungsikone schlechthin, an das Schweiß Tuch der Veronika. Aber nach theologischem Verständnis sind Gründungsikonen keine menschlichen Artefakte, vielmehr werden sie von Gott geschenkt, zumal dann, wenn es sich wie

bei dem Sudarium der Veronika um ein Abbild Jesu Christi handelt. Diesen auch Acheiropoïeta (= nicht von Menschenhänden geschaffen) genannten Bildnisse werden Wunderkräfte zugesprochen. Allerdings ging es dem fürstlichen Auftraggeber Raimondo di Sangro und seinem Bildhauer Guiseppe Sanmartino im Zeitalter der Frühaufklärung weniger um diesen Aspekt, sondern um die erweiterte Pragmatik der Kreuzabnahme und die an das *velum* geknüpfte Prinzip des frühneuzeitlichen *celare artem*. Die Evangelien berichten, dass ein gewisser Nikodemus den verstorbenen Gottessohn vom Kreuz abnahm. Auf diesen Akt verweisen Nägel und Zange. Die Zange wertet Oy-Marra als Spur, die zu Nikodemus führt. In ähnlicher Weise verweist der Schleier auf das wahre Urbild Jesu Christi, um es zugleich wieder zu verhüllen. Durch diese zwiespältige Undeutlichkeit aber – so Oy-Marra – werde die Frage nach seiner wahren Gestalt erneut belebt, und fasst ist man geneigt, dem paradoxen marmornen Schleier den Rang einer Ikone für die Kultur des Porösen am Golf von Neapel zu verleihen.

In dem anschließenden Beitrag »Der Mythos von der weiblichen Revolution – Die Parthenopäische Republik und ihre Darstellung in Literatur und Film« von Andreas Gipper geht es um einen vergleichsweise kurzen Abschnitt der politischen Geschichte Neapels: um die Revolution von 1799, ein Ereignis, das aus deutscher Sicht unbedeutend erscheinen mag. Für das italienische Risorgimento im 19. Jahrhundert dagegen stellten die revolutionären Ereignisse eine wichtige Etappe auf dem langen Weg zur politischen und nationalen Selbstbestimmung im Zuge der Nationwerdung dar. Ergänzend zu der inzwischen gut erforschten Geschichte dieser Revolution widmet sich Gipper der literarischen Mythenbildung um das revolutionäre Engagement zweier seinerzeit in Vergessenheit geratenen Frauen: um die neapolitanische Adelige Luisa Sanfelice und um die portugiesisch-stämmige Dichterin Eleonora Fonseca Pimentel. Dabei wird das Bild der erstgenannten adeligen Revolutionärin bis in unsere Tage durch den historischen Roman *La San Felice* (1864) des französischen Bestsellerautors Alexandre Dumas bestimmt. Darin erscheint Luisa Sanfelice als tragische Heldin eines revolutionären Liebesromans, eine Interpretation, die noch den Brüdern Paolo und Vittorio Taviani in ihrer Filmadaption aus dem Jahr 2004 als roter Faden dienen sollte. Ähnlich wie im Falle der Sanfelice entstehen die ersten Formen der Mythenbildung um Eleonora Fonseca Pimentel in der ausländischen Literatur. Gipper führt ein Gedicht der anglo-italienischen Schriftstellerin Luisa Grace Bartolini sowie den dreibändigen Roman *Die Republikaner in Neapel* (1849) des Vormärz-Autors Adolf Stahr ins Feld. Als breit rezipierte literarische Verarbeitung der Lebensgeschichte wird außerdem Enzo Strianos Roman *Il resto di niente* (1986) hervorgehoben, der die überlieferten Elemente und Strukturen der literarischen Mythisierung aufnimmt und gehaltvoll vertieft. Da wäre auf der einen Seite der bei Fonseca Pimentel im Unterschied zu ihren männlichen Mitstreitern schon frühzeitig vorhandene Instinkt für die Unmöglichkeit einer ge-

lingenden Revolution (»Il resto di niente«). Auf der anderen Seite verkörpert sie als Kind portugiesischer Flüchtlinge eine ganz spezielle Problematik, die in dem polyphonen Roman mittels Portugiesisch- und Französisch-Einsprengseln entsprechend verarbeitet wurde, im aktuellen Rezeptionshorizont eine erhöhte Relevanz besitzt und womöglich nicht zuletzt deshalb in zahlreiche europäische Sprachen übersetzt wurde.

Die gegenwärtige Filmproduktion zu Neapel als Gegenstand der Darstellung ist monothematisch, wie Sabine Schrader in ihrem Beitrag »La città più cinematografica al mondo: Das frühe Kino Neapels« feststellt. Das Bild der Stadt wird geradezu gleichgesetzt mit der kongenialen Verfilmung des Saviano-Bestsellers *Gomorra* durch den Filmregisseur Matteo Garrone bzw. mit der gleichnamigen Fernsehserie, die auch im Ausland beachtlichen Zuspruch erhielt. Eingeleitet wurde diese einseitige cineastische Fixierung auf die Camorra mit dem Film *Le mani sulla città* (1963) des Regisseurs Francesco Rosi, mit dem das *cinema d'impegno* das Thema – so Schrader – zum »hegemonialen Denkbild Neapels« promovierte und auf die nationale Bühne brachte. Der vorliegende Beitrag macht allerdings zugleich deutlich, dass Neapel im Rückblick auf frühere Zeiten eine facettenreiche Filmproduktion vorzuweisen hat, deren Geschichte noch zu schreiben wäre. Die Anfänge neapolitanischer Filmproduktionen lassen sich bis zu den Brüdern Lumière zurückverfolgen, die als Filmpioniere um die Welt reisten und dabei Dokumentarfilme drehten, die zum Zwecke des Wiedererkennungseffekts typische Landschafts- und Stadtmotive enthielten, darunter die Via Toledo und den Hafen mit Blick auf den Vesuv. Dabei übernahmen sie die bereits im 18. Jahrhundert in der Panoramaaufnahme klisierten Bildausschnitte. In der Folge fördert Schrader einen interessanten Fall aus der Frühgeschichte weiblicher Filmregie zu Tage, nämlich den der Elvira Notari (1875–1946), die mit 60 Langfilmen und über hundert Kurzproduktionen ein erstaunliches Œuvre schuf, das freilich größtenteils nicht mehr erhalten ist. In den 1920er Jahren wendet sich Notari der italo-amerikanischen Filmproduktion zu. Sie entwirft Filme für italienische Migranten, ja, von Seiten des Publikums war es sogar möglich, Neapel-Filme auf Bestellung zu erwerben, die bei der Produktionsfirma *Dora Film* in Auftrag gegeben werden konnten. Damit entstand so etwas »wie eine Industrie des kollektiven Imaginären in der Diaspora«. In der Nachkriegszeit entwickelte sich dann in den neuen neapolitanischen Melodramen ein *filone napoletano*, der sich v. a. aus Fremdbildern zusammensetzte, dabei auf den extrovertierten Sozialcharakter seiner Bewohner abhob und auf die bereits etablierten panoramatischen Neapel-Stereotype rekurrierte. Nicht zuletzt wurde die kinematographisch produzierte *napoletanità* immer wieder durch einschlägige *canzoni* unterstützt, wie zum Beispiel in dem ersten italienischen Filmmusical mit dem sprechenden Titel *Carosello napoletano* (1954, R.: Ettore Giannini). In dem Film spielt die junge Sophia Loren mit, die zur

Ikone des Golfs von Neapel aufsteigen sollte. Dazu zählt sicherlich der Film *L'oro di Napoli* (1954, R.: Vittorio de Sica), wo sie den paradigmatischen Typus der *pizzaiola* verkörpert und dabei, wie auch in anderen Neapel-Filmen, in Handlungskontexte wie den des *arte di arrangiarsi* oder den der ehrenwerten Illegalität eingebettet wird. Einen weiteren neapolitanischen Kino-Mythos begründete der Komiker Totò, dessen Bedeutung ebenfalls weit über die Region hinausweist, so dass sich dessen Sprachwitze und einschlägige Gesten längst im Italien der Gegenwart etabliert haben. Aus Schraders kinematographischem Stadtporträt ergibt sich in der Summe ein paradoxer Befund: Die Filmbilder aus der »goldenen Epoche« stereotyper *napoletanità* wurden im Grunde genommen durch euphorische Darstellungen in Bildkünsten und Literatur antizipiert und waren beim Publikum durch den *Grand Tour* bereits entsprechend verankert, woraus sich ihre Porosität und Anschlussfähigkeit für den amerikanisch-europäischen Markt erklären ließe. Mit dem Film *Le mani sulla città* entsteht in den 60er Jahren eine Zäsur. Seither überwiegen dysphorische Bilder und Geschichten, deren rezeptive Durchlässigkeit sich in dem Maße erhöht, in dem das organisierte Verbrechen nicht länger als rein lokales Phänomen wahrgenommen wird, sondern globale Dimensionen erreicht.

Der folgende Beitrag »Neapel: Imagologie einer spätmodernen Dystopie. Von der *città-cartolina* zu *Gomorra*« von Salvatore Pisani lässt sich als sinnvolle Fortsetzung von Schraders filmgeschichtlichem Neapel-Porträt lesen, weil Pisani die aktuelle Filmproduktion mit ihren düsteren Plots behandelt und damit den Akzent auf die hässlichen Kehrseiten von *Bella Napoli* setzt. Zunächst werden wir über die jüngere Baugeschichte der neuen Hochausviertel im Hinterland informiert, wobei der Stadtteil Scampia in besonderer Weise berücksichtigt wird, weil er als beispielhaftes Zeugnis für staatliches Versagen im Zentrum der Dreharbeiten zu den bereits erwähnten Saviano-Verfilmungen steht. Die ursprünglichen Ideen für modernes Wohnen im Anschluss an Le Corbusiers Utopien verkehren sich in das glatte Gegenteil: Schon nach kurzer Zeit sind die schönen neuen Wohnwelten mit den Stigmata des Verfalls und der sozialen Verelendung behaftet. In seiner detaillierten Analyse der Filmsprache von Garrones Spielfilm *Gomorra* (2008) stellt Pisani zum einen die filmische Abbildfunktion heraus, die insbesondere mittels der Totalen die architektonische Gigantomanie auf prägnante Weise ins Bild setzen, zum anderen werden auch die konstruktiven Momente kinematographischer Diegesis herausgearbeitet. Spätestens bei der Analyse der im Außenbereich der *Vele* angebrachten Gangways, die an Gefängnisarchitektur erinnern, wird klar, dass der Film »ein hochleistungsfähiges Darstellungsmedium für Architektur« ist, weil er zugleich Bild, Bühne, Denkbild und Symbol sein kann. Die schon bei Garrone vorherrschende Düsternis verstärkt sich noch einmal deutlich in der gleichnamigen Fernsehserie (2015). Das Hinterland wird in der Serie durchweg als Ruinenlandschaft inszeniert. Es do-

minieren verlassene Lagergebäude und gespenstische Neubauruinen, die von einem Menschenschlag ›bewohnt‹ werden, »der nichts anderes kennt als Mordwut und Aggression.« Abschließend wirft Pisani die Frage auf, ob es sich dabei um eine engagierte Anti-Camorra-Serie handelt oder ob der Regisseur Stefano Sollima und sein Drehbuchautor Roberto Saviano mit ihrer Lust an schwarzen Messen eher selbstzweckhaft der reinen Negativität frönen. Die Bewohner von Scampia haben diese Frage schon entschieden. Sie fühlen sich ausgebeutet und wehren sich inzwischen gegen die serialisierte mediale Inszenierung ihrer ›Realität‹.

Die bei Schrader angedeutete und bei Pisani mit starken Argumenten postulierte scharfe Zäsur in Bezug auf die Darstellung Neapels wird in dem Beitrag »*Napoli, sirena perversa* – Elena Ferrantes Neapel als Matrix weiblicher Identitätseutwürfe« von Christine Ott auf hintergründige Weise bestätigt. Auch in ihrem Beitrag über die Schriftstellerin Elena Ferrante bleibt von der *città-cartolina* nicht mehr viel übrig. Im Gegenteil, nicht einmal die im Golf vorgelegerte topische Insel Ischia kann auch nur ansatzweise mit dem tradierten Zeichenarsenal der inspirierenden Idylle aufwarten. Als die Protagonistin Lila des Romans *L'amica geniale* (2011) den Himmel auf Ischia betrachtet, wird ihr eine zwiespältige synästhetische Erfahrung zuteil. Die Sterne schmecken nach faulen Eiern, und ihr Widerschein produziert im Gaumen der Betrachterin eine weiße, gummiartige Substanz, die sich um die Zähne legt. In Bezug auf Neapel selbst werden durchweg die negativen Seiten der von Benjamin postulierten stadttypischen Porosität geschildert. In dem Roman *L'amore molesto* (1992) löst die ›Durchlässigkeit‹ einer lärmenden, schmutzigen und klebrigen Stadt permanente Ekelgefühle bei der Protagonistin Delia aus. Zudem wird Neapel mit der problematischen Mutter verknüpft, was Ott im Rückgriff auf Julia Kristevas Theorie des Abjekten auf prägnante Weise erläutert. Auch in der Tetralogie *L'amica geniale* (2011–2014), die Elena Ferrante ein weltweites weibliches Lesepublikum bescherte und dazu führte, dass das Magazin *Time* die Ferrante jüngst zu einer der 100 einflussreichsten Persönlichkeiten deklarierte, steht die Stadt Neapel im Mittelpunkt. Ebendort lebt und leidet die ›daheimgebliebene‹ geniale proletarische Freundin Lila, die in jeder Beziehung das Gegenstück zu der umgesiedelten bürgerlichen Schriftstellerin Elena darstellt. Dabei verkörpert Lila in Form der *smarginatura* eine für die neapolitanische Frau typische Form der Persönlichkeitsstörung, die von Ott auf den porösen Charakter der Sozialbeziehungen zurückgeführt wird. Im Gegensatz zu der bürgerlichen Elena, die ihren Bildungsaufstieg allein harter Selbstdisziplin und – so die raumsemantische Suggestion – einem Umzug in den Norden zu verdanken hat, eckt Lila von Kindesbeinen an und wird dabei als offener Charakter mit offenen Rändern immer wieder von einer expansiven lokalen Männerwelt interpelliert. Aber, so Ott, so sehr ihre *smarginatura* sie auch behindern mag, so sehr wächst bei der

arrivierten Elena der Verdacht, dass allein Lila das Potenzial zu einer großen Schriftstellerin habe. Parallel zu dieser Einsicht relativiert Elena auch ihr negatives Neapelbild: Neapel ist nicht länger rückständig, sondern Avantgarde, insofern nämlich die Stadt als Pars pro Toto nur vorzeitig jene düsteren Aspekte des globalen Fortschritts bloßlege, von denen der Rest der Welt allenfalls eine vage Ahnung hat.

Diese letztere Idee deckt sich interessanter Weise mit der Bilanz, die Christiane Conrad von Heydendorff zieht, wenn sie im Hinblick auf Savianos Roman *Gomorra* von Neapel als einem »Stellvertreterort in einer globalisierten Welt« spricht. Dabei behandelt sie in ihrem abschließenden Beitrag »Neapel als Nicht-Ort in der italienischen Gegenwartsliteratur: De Luca, De Silva, Saviano« drei sehr unterschiedliche Stadttex te, die sich unter dem Seziermesser der Philologin als allegorische, referentielle oder imaginäre Textstädte erweisen, weil die Art und Weise der literarischen Modellierung ausschlaggebend dafür ist, welches Bild der Stadt letztlich entsteht. Von zentraler Bedeutung für die Analyse der literarischen Neapelbilder ist dabei außerdem Marc Augés bekanntes Konzept des Nicht-Orts, mit dem in erster Linie anonyme Transiträume der »Übermoderne« wie Flughäfen, Flüchtlingslager oder Wohnsilos erfasst werden. Das Gegenkonzept dazu bildet der geschichtsträchtige anthropologische Ort, an dem sich Cafés, Hotels und Läden versammeln und tradierte Sitten und Gebräuche herrschen. Als ein solcher Ort erscheint das Neapel in Erri de Lucas Roman *Montedidio* (2001). Im Neapel der 50er Jahre besitzt der Golf noch seine idyllische Aura, ja, man kann von der Mole in Mergellina noch schillernde Fischschwärme erblicken und den Duft der frischen Meeresbrise einhauchen. Zu diesem Postkartenneapel mit seinen real existierenden Orten gesellen sich Dialekt und Heiligenverehrung als lokaltypische Spezifikationsisotopien, die ein nostalgisches Bild von der dicht besiedelten Stadt und ihrer Solidargemeinschaft entstehen lassen. Diese Solidargemeinschaft ist in dem Roman *Certi Bambini* (2001) von Diego De Silva zerbrochen. Der elfjährige Protagonist wächst elternlos auf und muss sich stattdessen um seine sedierte Großmutter kümmern. Damit wird er zur leichten Beute der Camorra, die in den 90er Jahren damit begonnen hatte, Kinder als Auftragsmörder auszubilden. Neapel selbst taucht in dem Roman namentlich nicht auf, ebenso wenig wie typische Gedächtnisorte. Stattdessen überwiegen Nichtorte wie Neubausiedlungen, Schnellrestaurants und Unterführungen, unerfreuliche Gerüche eingeschlossen. Allerdings ist in diesem Sammelsurium von Nicht-Orten auf versteckte Weise immer noch der anthropologische Ort präsent, was Conrad von Heydendorff am Beispiel der Fastfoodkette *Burger King* im Detail nachweist. Die herumstreunenden *bambini* machen das Schnellrestaurant zu einem Ort der sozialen Interaktion, was zu einer Remythisierung des vermeintlich Geschichtslosen führt, zumal dazu auch die regionale Mundart sowie entsprechende Eigennamen gehören. Damit aber

– so Conrad von Heydendorff – wird das Konzept des Nicht-Orts selbst porös. Eine solche Durchlässigkeit des Nicht-Orts wird man in Roberto Savianos Bestseller *Gomorra* (2006) vergeblich suchen. Schon das Incipit mit seiner schonungslosen Beschreibung des modernen Containerhafens ist durch und durch konterdiskursiv angelegt und lässt keinen Spielraum mehr für Zwischentöne: An Neapels Meerbusen, an dem Parthenope dereinst als schöne Wasserleiche angespült wurde, hat sich ein invasives Krebsgeschwür breitgemacht. Mit dem gigantischen Nicht-Ort des Containerhafens befindet sich heute an dieser Stelle ein globaler Chronotopos, der ebenso wie die Neubauviertel an den Rändern Neapels den Gesetzen der neuen weltweit agierenden *ecomafie* unterliegt und als austauschbarer Ort genauso gut in einer anderen Gegend der Welt liegen könnte.

Ohne die logistische und redaktionelle Mitarbeit von Dr. Christiane Conrad von Heydendorff, Dr. Vanessa Schlüter, Isabella Vergata und Nadine Krüger hätte weder die Ringvorlesung noch dieser Sammelband realisiert werden können. Daher sei ihnen von Seiten des Herausgeberteams herzlich gedankt. Außerdem bedanken wir uns bei dem Ausschuss des Interdisziplinären Arbeitskreises Italien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz für die großzügige finanzielle Unterstützung.

Bibliographie

- Benjamin, Walter (1972): »Lob der Puppe. Kritische Glossen zu Max v. Boehns »Puppen und Puppenspiele«, in: ders.: *Gesammelte Schriften III*. Hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 213–218.
- Benjamin, Walter (1972): »Denkbilder. Neapel«, in: ders.: *Gesammelte Schriften IV.1*. Hg. v. Tillmann Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 307–316.
- Fellmann, Benjamin (2014): *Durchdringung und Porosität: Walter Benjamins Neapel. Von der Architekturwahrnehmung zur kunstkritischen Medientheorie*. Münster: LIT-Verlag.
- Leifeld, Britta (2000): *Das Denkbild bei Walter Benjamin. Die unsagbare Moderne als denkbare Bild*. Frankfurt am Main: Lang.

Neapolis. Archäologie und Geschichte einer antiken Stadt*

Das Thema dieses Beitrages ist das griechische und römische Neapel vom 7. Jh. v. Chr. bis in die Kaiserzeit – eine faszinierende Stadt, deren Aussehen und Geschichte wir durch mythologische und historische Schriftquellen aus der Antike und durch archäologische Zeugnisse rekonstruieren werden.¹

Am Anfang von Neapel steht eine Sirene namens Parthenope. Nicht zufällig ist eine Sirene Gründerin der Seestadt Neapel: Als Tochter des Wassergottes Acheloos und einer Muse ist sie ein Meerwesen mit bezauberndem Gesang und prophetischen Kenntnissen, sozusagen eine Muse des Meeres. Als Sirene ist sie mit kleinen Inseln und Vorgebirgen verbunden, also mit Grenzorten zwischen Wasser und Erde. Parthenope (s. **Abb. 2 u. 3**) bewohnt den Golf von Neapel, der auf das Tyrrhenische Meer, den Vulkan Vesuv und die Inseln Capri, Ischia und Procida blickt (s. **Abb. 1 u. 4 bis 6**). So stellen es sich die griechischen Siedler des 8. Jhs. v. Chr. – die Euböer – vor, die als erste Seemänner im Tyrrhenischen Meer

* Mein herzlicher Dank gilt Herrn Professor Dr. Dietrich Scholler für die Einladung zur Ringvorlesung, Franz Knappik für die deutschen Übersetzungen einiger antiker Texte, dem British Museum (London) für die Erlaubnis zur Publikation der entsprechenden Bilder, sowie vor allem der Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli, den Scavi San Lorenzo Maggiore (Napoli), Padre Angelo von der Kirche S. Angelo al Nilo (Napoli) und Antonio Gamboni (Napoli).

1 Grundlegend für Neapolis in griechischer und römischer Zeit sind die folgenden Titel: Die Akten des Tarenter Kongresses 1985 (*Neapolis* 1986), die dem antiken Neapolis gewidmet sind, stellen durch die Beiträge vor allem von Gras, Cassola und Giangiulio über Geschichte und Religion und von Greco, Baldassare, Pontrandolfo und Morel über die Archäologie eine sehr wichtige Quelle dar. Sie wird durch den Katalog einer Ausstellung der Soprintendenza von Neapel *Napoli antica* im selben Jahr ergänzt (Pozzi 1985). Eine spezifische Untersuchung über die Plastik von Neapolis bietet Cristilli (2012). Einzelne Beiträge in Zeitschriften vertiefen bestimmte Thematiken (Greco 1985b) oder machen neue Ausgrabungen bekannt (Greco 2005; Giampaola/Carsana 2005; Carsana et al. 2009). – Sehr gute Überblicke über Geschichte und Archäologie der Stadt bietet der Sammelband von Zevi (1994), der mit Beiträgen renommierter Forscher und ausgezeichneten Fotografien von Mimmo Jodice ausgestattet ist. Einen kleinen, aber sehr praktischen archäologischen Führer für die Stadt stellt daneben Giampaola/Longobardo (2000) dar. Einen geschichtlichen Überblick bietet La Posta (1994).

die homerischen epischen Abenteuer des Odysseus und der Sirenen auf der neapolitanischen Küste lokalisieren (vgl. Gangiulio 1985: S. 118–122 u. 139).

Den Mythos von Parthenope und Neapel schildert uns der griechische hellenistische Schriftsteller Lykophron folgendermaßen:

Töten wird er [Odysseus] die drei Töchter des Kindes von Tethys [die Sirenen],
die die Gesänge ihrer melodienreichen Mutter nachgeahmt haben;
in *selbstmörderischen* [autoktonois] Stürzen von der Spitze ihres Wachpostens
werden sie mit ihren Flügeln in die *tyrrhenische* [Tursenikon] *Flut* tauchen,
wohin sie der schmerzhaft flachsgewirkte Schicksalsfaden ziehen wird.
Eine von ihnen wird der *Turm von Phaleros* [Phalerou tursis] aufnehmen, nachdem sie
an Land gespült wurde,
und Glanis, die mit ihren Flussläufen die Erde nässt.
Dort werden die Einheimischen ein Grabmal des Mädchens errichten
und mit Weihgüssen und Stieropfern Parthenope
jährlich ehren, die Vogelgöttin.
(Lykophron, *Alexandra* 712–721, Übersetzung von Franz Knappik)

Der Tod der Sirenen durch ihren Sprung ins Meer² ist ein Topos in der griechischen Kultur, der sogenannte Katapontismos.³ Parthenopes Leichnam wird von der Strömung an die neapolitanische Küste getragen, und zwar genauer zu dem sogenannten Pyrgos Faleros, der mit dem Kap Pizzofalcone identifiziert werden kann. Hier liegt ein idyllischer natürlicher Hafen, der von dem Vorgebirge geschützt wird und durch eine tiefe Talmulde, die heutige Via Chiaia, begrenzt ist (s. Abb. 8 u. 9). Dort wird die Sirene durch Riten und ein Mnemeion (Grab) verehrt. Und nicht nur das. Die dortige Siedlung nimmt auch ihren Namen Parthenope an – so überliefert es ein Historiker, Lutatius Daphnis, im 3. Jh. v. Chr.: »Einwohner Cumaes gründeten die Stadt Parthenope, benannt nach der Sirene Parthenope [...]« (Lutatius Daphnis, [Fr 3 Peter = Philarg. In Verg. *Georg.* III 564]).

Die erste Siedlung von Neapel heißt also nach der Sirene Parthenope. Sie ist auf der Insel Megaris (heute Castel dell'Ovo) und dem Vorgebirge Pizzofalcone zu lokalisieren, die damals noch miteinander verbunden waren (s. Abb. 8 u. 9).

Manche antiken Schriftquellen – wie Strabo – sprechen von einer Gründung durch Einwohner von Rhodos, die bereits vor 750 v. Chr. zu datieren wäre.

Man berichtet über die *Rhodier* auch, sie seien nicht nur seit der Gründung der heutigen Stadt erfolgreich zur See gewesen sondern schon viele Jahre vor der Stiftung der Olympischen Spiele zum Schutz der Menschen weit von ihrer Heimat geschifft. Daher fuhren sie auch bis nach Iberien und *gründeten* dort Rhode, das später die Massalioten

2 Diesem folgt die Gründung des Kultes. Siehe dazu Gangiulio (1985: S. 128–129).

3 Gangiulio (1985: S. 128–129). Eine Darstellung des Katapontismos stellt die zweite Sirene von links auf einer griechischen Vase um 470 v. Chr. dar, die das Abenteuer des Odysseus bei der Insel der Sirenen zeigt (s. Abb. 7).

in Besitz genommen haben, *bei den Opikern Parthenope* [...].
(Strabo, *Geographika* XIV, 10, Übersetzung von Stefan Radt)

Die meisten aber (so Lutatius Daphnis und Livius) geben eine Gründung durch die Nachbarstadt Cumae (Kyme auf griechisch, Cumae auf lateinisch) an.

So schreibt Lutatius Daphnis: »[...] gründeten Einwohner *Cumas* [...] die Stadt Parthenope, benannt nach der Sirene Parthenope [...].« (Lutatius Daphnis, [Fr 3 Peter = Philarg. In Verg. *Georg.* III 564]).

Dieselbe Nachricht gibt Livius uns:

Palaeopolis lag nicht weit von der Stelle, wo jetzt Neapel liegt. In beiden Städten wohnte dasselbe Volk. Es stammte aus *Cumae*; die Cumaner führen ihren Ursprung auf das euböische Chalkis zurück. Durch die Flotte, auf der sie aus ihrer Heimat herangekommen waren, besaßen sie große Macht an der Küste des Meeres, an dem sie wohnen; sie war zuerst auf den Inseln Aenaria und Pithecusae gelandet und hatten dann gewagt, ihre Wohnsitze auf das Festland zu verlegen.

(Livius, *Ab urbe condita* VIII, 22, Übersetzung von Hans Jürgen Hillen)

Ob ein allererstes kleines rhodisches Emporion vor 750 v. Chr. existiert hat, wie Strabo meint und wie durch die Präsenz von rhodischer Keramik auf dem nahen Ischia (dem antiken Pithekoussai) nahegelegt werden könnte (vgl. Cassola 1985: S. 43), bleibt offen.⁴

Sicher scheint aber, dass die eigentliche Stadt Parthenope durch die Nachbarstadt Cumae gegründet wird (s. **Abb. 1**), die ihrerseits im 8. Jh. v. Chr. von den griechischen Euböern als erste Kolonie im Westen gegründet worden ist. Cumae wollte durch Anlaufhäfen und durch Kontrolle der Landwirtschaft seinen Einfluss über den Golf von Neapel ausbreiten. Parthenope fungierte also als Epi-neion (d. h. als eine kleine Hafenstadt) für Cumae, das sich damit neben Miseno, Pozzuoli und Ischia einen weiteren Stützpunkt im Golf von Neapel schaffen wollte.

Drei bedeutende archäologische Entdeckungen unterstützen die schriftlichen Quellen und erlauben es, die Gründung gegen die Mitte des 7. Jh. v. Chr. zu datieren:

- 1) In der heutigen Via Nicotera (s. **Abb. 8**) hat man bei Ausgrabungen Gräber gefunden. Sie zeigen, dass hier die Nekropole von Parthenope lag, die durch eine Talmulde, die heutige Via Chiaia, von der Stadt getrennt war. Die Grabbeigaben weisen neben korinthischer Keramik lokale geometrische Vasen aus Cumae auf (s. Zevi 1994: Abb. auf S. 114).
- 2) In der heutigen Via Chiatamone (s. **Abb. 8**) wurde Abfall-Material (griechische und phönizische Importe sowie lokale Keramik) gefunden, das vom

⁴ Zu dieser Thematik siehe Gras (1985. S. 18–19) und Cassola (1985, S. 41–45).

Vorgebirge Pizzofalcone heruntergefallen war (Giampaola/Longobardo 2000: Abb. auf S. 8 und 10).

- 3) Auf der Anhöhe von S. Aniello in Caponapoli (s. Abb. 8) wurden weibliche Votiv-Terrakotten gefunden (s. Zevi 1994: Abb. auf S. 116). Man vermutet daher, dass hier eine Art Landheiligtum lag (vgl. Greco 1985a: S. 188–189).

Das archäologische Material – die Keramik – belegt für die Siedlung Parthenope einen Zeitraum von der Mitte des 7. bis zur Mitte des 6. Jh. v. Chr. Was für ein Schicksal hatte Parthenope danach? Kommen wir zu den Schriftquellen zurück:

Lutatus lib. IIII dicit, Cumanos incolas a parentibus digressos Parthenopen urbem constituisse, dictam a Parthenope Sirena, cuius corpus etiam [...] postquam ob locorum ubertatem amoenitatemque magis copeta sit frequentari, ueritos ne Cymaeam desererent, inisse consilium Parthenopen diruendi. Post etiam pestilentia affectos ex responso oraculi urbem restituuisse sacraque Parthenopis cum magna religione suscepisse, nomen autem Neapolis ob recentem institutionem imposuisse.

Nach Lutatus lib. IV gründeten Einwohner Cumas [...] die Stadt Parthenope, benannt nach der Sirene Parthenope [...]. Nachdem der Ort anfang, wegen der Fruchtbarkeit und Schönheit der Gegend immer stärker bevölkert zu werden, hätten sie aus Angst, Cuma dem Verfall preiszugeben, den Beschluss gefasst, Parthenope zu zerstören. Als sie später von der Pest getroffen waren, hätten sie auf Befehl des Orakels die Stadt wieder aufgebaut und begonnen, mit großer Ehrfurcht Parthenope zu verehren. Wegen der jungen Gründung hätten sie der Stadt aber den Namen Neapolis gegeben.

(Lutatus Daphnis, [Fr 3 Peter = Philarg. In Verg. *Georg.* IIII 564], Übersetzung Franz Knappik)

Parthenope wird also von ihrer eigenen Mutterstadt Cumae zerstört. Heutige Historiker haben verschiedene Vermutungen über die Gründe für diesen Vorgang angestellt. Teils wird angenommen, dass Parthenope zu einer wirtschaftlichen Konkurrenz für Cumae geworden war und daher zerstört wurde. Möglicherweise ist die Zerstörung Parthenopes aber auch dadurch bedingt, dass Cumas Machtposition im tyrrhenischen Meer durch den Aufschwung von Etrurien und vor allem Syrakus in eine Krise geraten war. Diese hatte dazu geführt, dass die Aristokratie Cumas unter dem Tyrannen Aristodemos ihre Wirtschaftspolitik neu orientierte und den Schwerpunkt vom Seehandel auf die Landwirtschaft verlagerte. Der Hafen von Parthenope war dadurch für Cumae überflüssig geworden (vgl. Zevi 1994: S. 11–12).

Wie dem auch sei, fest steht, dass an Stelle des zerstörten Parthenope nach einer Weile eine zweite Stadt gegründet wird: Ihr Name ist Nea-polis, das heißt »Neue Stadt«. Gegen die traditionelle Datierung gegen 470 v. Chr., die bis vor kurzem auf Grund von Keramiken und Münzen vorgeschlagen wurde (vgl. Zevi 1994: S. 13), zeigen ganz neue Ausgrabungen, dass die Neue Stadt Neapolis schon gegen 520 v. Chr. gegründet wurde (vgl. Greco 2005: S. 114).

Livius sagt uns Folgendes: »Palaeopolis lag nicht weit von der Stelle, wo jetzt Neapel liegt. In beiden Städten wohnte dasselbe Volk. Es stammte aus *Cumae*; die Cumaner führen ihren Ursprung auf das euböische Chalkis zurück«. Demnach hat Neapolis nicht weit von Parthenope gelegen (s. Abb. 10), das inzwischen als Palaeopolis, als alte Stadt, bezeichnet wurde. Außerdem sagt er uns, das sowohl Parthenope/Palaeopolis als auch Neapolis Gründungen von Cumae sind. Strabo fügt in seinem Werk *Geographika* (V. 4,7) weitere Angaben hinzu:

Nach Dikaiarcheia kommt Neapolis der *Kymäer* (später sind als Siedler noch *Chalkidier* hinzugekommen sowie einige *Pithekussäer* und *Athener*, so dass die Stadt deshalb auch Neapolis – Neustadt – genannt wurde), wo das Grabmal einer der Sirenen, Parthenope, gezeigt und aufgrund eines Orakels ein gymnischer Wettstreit abgehalten wird. (Strabo, *Geographika* V, 4,7, Übersetzung von Stefan Radt)

Die neue Gründung Neapolis geht zwar – wie die Berichte der anderen Historiker belegen – auf Cumae zurück, später siedeln sich hier aber auch Chalkidier und Pithekussäer, also Euböer, an, sowie – ein sehr interessanter Hinweis – Athener.

Die Athener sind in der zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. im tyrrenischen Gebiet mit der Gründung von Thurii und der Expedition gegen Syrakus sehr aktiv. Sie nehmen nicht nur an der Besiedlung von Neapolis teil, ihnen ist – so Strabo⁵ und Tzetzes (in La Posta 1994: S. 42) – auch die Kontinuität des Gründungskultes der Sirene Parthenope zu verdanken. Der Athener Nauarch Diotimos, der während des peloponnesischen Krieges nach Neapel kam, stiftete auf Rat eines Orakels einen athletische Wettkampf mit Fackellauf, auf Griechisch *Lampadodromia*,⁶ zu Ehren der Sirene. Von ihrem Grab ist leider nichts mehr erhalten.

Spuren ihrer Bedeutung finden sich auf einigen Werken: zum einem auf einer lokalen rotfigurigen Amphora (s. Abb. 3). Dort ragt die Sirene als Emblem von Neapolis neben der Eule, dem Wappentier der Stadt Athene, hervor.⁷ Zum anderen auf der lokalen Münze von Neapolis aus der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. (s. Abb. 2), die propagandistisch auf dem Recto den von einem Ölweig gekrönten Kopf der Parthenope zeigt und auf dem Verso das Bild ihres Vaters, des Wassergottes Acheloos.

Die Ausstrahlung des Gründungskultes lebt noch heute weiter (s. Abb. 11): In der Volkstradition wird die Sirene in der »'a capa 'e Napule« verehrt, eigentlich dem römischen Kopf einer Venus des 3. Jhs. n. Chr. Auf ihn wurde die Rolle des Sirenenbildes übertragen, nachdem die Spanier im 16. Jh. eine angeblich ori-

5 Siehe Zitat Strabo aus der *Geographika* oben.

6 Noch heute im Namen einer Straße Neapels zu erkennen, Vico Lampadio.

7 Sankt Petersburg 1598 (W. 1025), inv. 319, aus Nola. Zu dieser Amphora siehe Pontrandolfo (1997: S. 106–107).

ginale antike Darstellung der Sirene als Beute mitgenommen und in einem Schiffbruch verloren hatten.⁸

Was bleibt uns von dem Neapolis des 5. Jh. v. Chr.? Etwas ganz Besonderes, und zwar hat sich die ursprüngliche orthogonale hippodamische Anlage der griechischen Stadt in der heutigen Stadt erhalten, wie man sehr gut von der Certosa S. Martino aus sehen kann (s. Abb. 12). Die Stadt wird auf einem Hügel gebaut (s. Abb. 13), der südlich durch den Corso Umberto I, östlich durch die Via Carbonara, nördlich durch die Via Foria und westlich durch die Via di Costantinopoli begrenzt wird. Diese Fläche beträgt 72 Hektar und wird von einer 3,7 km langen Stadtmauer begrenzt, deren Reste an einigen Stellen noch heute zu sehen sind. Ein Beispiel auf der Piazza Bellini, das die Großartigkeit und die Bauweise der Mauer zeigt, sind die mächtigen Tuffblöcke, die verständlich machen, warum die Stadt als uneinnehmbar galt (s. Abb. 14). Wie archäologische Ausgrabungen gezeigt haben, stammen die Blöcke aus rings um die Stadt gelegenen Steinbrüchen (vgl. Zevi 1994: S. 117).

Die heutigen Neapolitaner können nicht nur die alte Mauer sehen, sie leben auch noch in den klassischen griechischen Anlagen: Die Straßen Via Anticaglia, Via dei Tribunali und Via S. Biagio dei Librai entsprechen den alten Arterien der klassischen Stadt (s. Abb. 15 u. 16, Zevi 1994: Abb. auf S. 130 u. 132). Die klassische Stadt war in einem schachbrettartigen sogenannten hippodamischen Schema angelegt, mit drei Plateiai (den großen Straßen in west-östlicher Richtung, die noch heute Decumani genannt werden) und zwanzig Stenopoi (oder Vici), kleineren Nord-Süd-Straßen (die heute Cardini genannt werden).⁹

Wegen seiner strategischen Lage am Meer war Neapel eine Hafenstadt. Über die Lokalisierung der alten Häfen wurde lange Zeit vergeblich spekuliert: Man vermutete den Hafen von Parthenope nahe der Piazza Plebiscito und den Hafen von Neapolis bei der Via Mezzocanone (s. Zevi 1994: S. 35–36 und 40–41). Aber heute haben neue Ausgrabungen im Zusammenhang mit dem Bau einer neuen U-Bahn-Linie (vgl. Giampaola/Carsana 2005; Carsana et al. 2009) endlich grandiose Reste der Häfen zutage gefördert. Sie umfassen Relikte von Schiffen und Infrastrukturen des Hafens sowie Spuren von Baggerarbeiten, Reste von Schiffsladungen und die gesamte Stratigraphie des Hafens (Giampaola/Carsana 2005; Carsana et al. 2009 mit Abb.) Die Ergebnisse erlauben es, die Häfen von Parthenope und Neapolis neu zu lokalisieren, und zwar den ersten in einer engen Bucht bei der Piazza Municipio, die heute wegen der in der Zone typischen bradyseismischen Erdbewegungen nicht mehr am Meer liegt; den zweiten in einer breiteren Bucht zwischen Piazza Municipio und Piazza Bovio (s. Abb. 10).

Während eines kleinen Spaziergangs im Zentrum von Neapel werden wir

8 Siehe Zevi (1994: S. 105) sowie Gamboni (25.07.2014).

9 Zu diesem geometrischen Stadtschema siehe vor allem Greco (1985).

weitere Aspekte der griechischen Stadt erleben (s. Abb. 15): Bei S. Lorenzo befindet sich die sogenannte *Napoli Sotterranea* – treten wir ein. Die Archäologen haben einen beeindruckenden Komplex gefunden (s. Abb. 17, Zone D). An einer (noch griechischen) Straße liegen Werkstätten (s. Abb. 18). Auf einer höheren Terrasse befindet sich das *Macellum* (Tholos) (s. Abb. 19). Zwar handelt es sich hier um einen Fund aus römischer Zeit, doch muss die römische Anlage die griechischen Strukturen wiederholen und monumentalisieren, denn die Fundamente der Terrasse stammen aus dem 4. Jh. v. Chr., und die Straße, die in den Komplex einbezogen ist, ist griechisch und gehört dem 5. Jh. v. Chr. an. Genau diese Zone bei S. Lorenzo wird in mittelalterlichen Quellen¹⁰ als *forum rerum venalium* benannt, also als eine Marktstätte.

Der starke kommerzielle Schwerpunkt entspricht dem Charakter von Neapolis: Es ist eine Hafen- und Marktstadt und unterscheidet sich dadurch stark von der Mutterstadt Cumae, die von einer Landoligarchie regiert wird. Neapolis profitiert von seinem Umland, das das fruchtbare innere Kampanien umfasst. Es versorgt Neapolis mit Nahrungsmitteln, insbesondere Getreide, einer wertvollen Handelsware, an der Athen im Tausch gegen rotfigurige Keramik besonders interessiert ist (s. Pozzi 1985: passim.).

Wenn wir in der Nähe von S. Lorenzo bleiben und noch ein paar Schritte weiter gehen (s. Abb. 15), finden wir uns vor der Kirche S. Paolo aus dem 18. Jh. wieder (s. Abb. 20). Betrachten wir ihre Fassade. Was ist hier besonders? Die dem 18. Jahrhundert entstammende Fassade gliedert zwei antike Säulen ein: Es handelt sich dabei um noch in situ stehende Säulen aus der Fassade eines antiken Tempels, des römischen Tempels der Dioskuren. Die christliche Kirche S. Paolo hat den antiken Kult ersetzt und den Tempel in eine Kirche umgewandelt.

Eine Zeichnung von Celano 1692 macht verständlich, wie dies vonstattenging (s. Pozzi 1985). Sie zeigt die Kirche vor den Erdbeben von 1686–88. Die Kirche, die es schon seit dem 8. Jh. n. Chr. gibt, besteht aus der Fassade des Tempels, seinem Pronaos, das als Garten diente, und aus der eigentlichen Fassade der Kirche. Nach den Erdbeben, die Teile der antiken Fassaden zerstörten, wurde sie vergrößert. Die Erinnerung an den antiken Tempel lebt aber in den zwei erhaltenen Säulen fort. Und nicht nur das: Bis 1972 standen in den zwei Nischen zwei wertvolle antike Statuen (s. Abb. 21–22), die 1568 in der Nähe der Kirche entdeckt worden waren. Die ikonographische Untersuchung erkennt in diesen Statuen die Dioskuren, göttliche Zwillinge, Söhne von Leda und Zeus und Brüder von Helena. Sie waren höchstwahrscheinlich die Kultstatuen des Tempels, befanden sich also ursprünglich in der Cella des Tempels.

Im Relief des Triumphzugs von Alfonso d'Aragona im Castel Nuovo

10 Nämlich in der anonymen *Cronaca di Parthenope* des 14. Jhs. und in einem Manuskript von Fabio Giordano aus dem 15. Jh.: Siehe dazu vor allem Greco (1985: S. 191).

(1481–1500) (Zevi 1994: Abb. S. 102) sowie in Renaissancezeichnungen von Francisco de Hollanda (1540) (s. **Abb. 23**) sind Bilder des ursprünglichen Aussehens des Tempels erhalten, die vor dem Erdbeben entstanden sind: Auf einem hohen Podium ein Hexastyl, mit einer Inschrift auf dem Architrav versehen, und ein figürlicher Giebel.

Der Tempel mit seinen Statuen und der Inschrift ist zwar römisch, wie wir später noch genauer sehen werden, aber höchstwahrscheinlich monumentalisiert er auf einem hohen Podium einen sakralen griechischen Ort und folgt dem sehr antiken Kult der Dioskuren, der von Cumae in der Zeit der Stadtgründung gestiftet wurde.

Innerhalb der griechischen Stadt werden von Anfang an mehrere *Insulae* für einen öffentlichen Raum ausgespart, der sich mit der Zeit ausdifferenziert. Es handelt sich dabei um die griechische Agora (s. **Abb. 15 u. 17**), die in römischer Zeit zum Forum wird. Eine Straße, die heutige Via dei Tribunali, überquert diesen Platz und teilt ihn in zwei Hälften, die auf unterschiedlicher Höhe liegen. Im südlichen, tiefer gelegenen Teil liegt der Markt (Komplex von S. Lorenzo, s. **Abb. 17, D**), im nördlichen, fünf Meter höher gelegenen Teil befindet sich die sakrale Zone (Dioskuren-Tempel, s. **Abb. 17, C**). Daneben verweisen archäologische und literarische Quellen sowie der Verlauf der Gassen (s. **Abb. 15**) auf die Präsenz von einem oder zwei Theatern in römischer Zeit (s. **Abb. 17, A–B**). Möglicherweise waren diese – wie in anderen unteritalischen griechischen Kolonien – durch den Umbau von griechischen Gebäuden entstanden, die ursprünglich als Bouleuterion oder Ekklesiasterion gedient hatten. In diesem Fall hätte der nördliche Teil der Agora in griechischer Zeit auch eine politische Funktion gehabt.

Wir hätten es dann mit einer Ober- und einer Unter-Agora zu tun, wie der Archäologe E. Greco argumentiert, oder – in den Worten des Renaissance-Autors Fabio Giordano – mit einem *Forum duplex*, einem doppelten römischen Forum, das der Zerteilung der griechischen Agora folgen würde.¹¹

Nordöstlich grenzt die Agora an die Akropolis an, die mit der Anhöhe von S. Aniello (Caponapoli) (s. **Abb. 15**) zu identifizieren ist. Während sich dort in der Zeit von Parthenope ein Landheiligtum befand, entwickelt sich zurzeit von Neapolis ein Stadt-Heiligtum der Demeter, der mütterlichen Göttin der Erde und der Landwirtschaft. Dafür sprechen die zahlreichen hochqualitativen Terrakotten von Frauenköpfen mit gemalten Details (s. Zevi 1994: Abb. auf S. 140 u. 141), die Einflüsse unteritalischer Kunst zeigen. In Kontinuität mit der Tradition behält das Heiligtum einen starken Agrarcharakter (vgl. Greco 1985b: S. 188).

11 Zur Agora von Neapolis siehe insbesondere die Beiträge von Emanuele Greco (1985a und 1985b) sowie Zevi (1994: S. 35–53).

Außerhalb der Mauern lagen die Nekropolen¹² (z. B. bei Castelcapuano und in Via S. Tommaso d'Aquino, Via Traetta und Via Cristallini) (s. **Abb. 15**). Besonders reich an Material ist die Nekropole von Castel Capuano. Die Grabbeigaben bestehen u. a. aus attischer rotfiguriger Keramik und lokalen kampanischen Nachahmungen (vgl. Zevi 1994, Abb. auf S. 149–161) – wertvollen Zeugnissen des Handels von Neapolis mit Athen und seinen Auswirkungen auf die lokale Handwerker-Produktion.

Andere sehr interessante Gräber finden sich in der Via S. Tommaso D'Aquino (s. **Abb. 13**): In einer Steinkiste wurde eine Pelike (s. Zevi 1994: Abb. auf S. 146) gefunden, die die Asche des Verstorbenen und seine Grabbeigaben (Bronze-Objekte und eine korinthische Lekythos) beinhaltete. Die Vase, die von dem berühmten attischen Nikias-Maler bemalt wurde, zeigt die Geburt von Helena zwischen ihren Brüdern, den Dioskuren. Der Verstorbene verwies damit auf den Dioskuren-Kult, der, wie wir schon gesehen haben, in Neapolis sehr alt war.¹³

In hellenistischer Zeit entstehen auch Hypogäen, gewölbte und bemalte Kammergräber, die in die Tiefe des Tuffs gegraben werden (vgl. Zevi 1994: S. 162–185). Nachdem man diese Gräber durch ihre szenografischen Eingänge betritt, stößt man in ihnen auf Reste von Schöpfungen aus der Avantgarde der griechischen Malerei, die den Vergleich mit den hellenistischen makedonischen Königsgräbern nicht scheuen müssen: Schalen, Koronen und Kandelaber in trompe l'œil im Hypogäum des Vico Traetta, die auf den Raum eines Symposiums, nämlich des Unterwelt-Symposiums, anspielen (vgl. Zevi 1994: Abb. auf S. 166–171). In dem Grab des Vico Cristallini (vgl. Zevi 1994: Abb. auf S. 175–179; Valerio 2007) (s. **Abb. 24**) finden sich dagegen Girlanden in gelungenem Helldunkel, bemalte Klinai, Grabbetten mit der Funktion von Sarkophagen, und die illusionistische Darstellung der Maske des Todes, die Gorgo, die plastisch aus dem gemalten Kranz von Blättern und Schlangen in Helldunkelmalerei hervorgeht. In strikter Vorderansicht zischt sie mit leicht geöffnetem Mund zwischen den Zähnen. Auf der gegenüberliegenden Wand ist eine gemalte Schale in trompe l'œil, die auf ihrer glänzenden Fläche wie eine Erscheinung das Bild von Ariadne und Dionysos spiegelt, ein Zeichen der Glückseligkeit in der Unterwelt für den initiierten Verstorbenen. Die Aristokraten von Neapolis haben so ihre Grabstätten nach den Vorbildern der griechischen und orientalischen Königsgräber von Makedonien und Alexandria gestalten lassen.

Anders als diese Gräber, die für die Öffentlichkeit heute leider nicht zugänglich sind, kann man problemlos ein weiteres Monument besichtigen, auf das wir bei unserem Spaziergang im Zentrum von Neapel stoßen: Eine Statue des Flussgottes Nil (2. Jh. n. Chr.) (s. **Abb. 25**) mit Füllhorn und Putti als Symbolen

12 Über die Nekropolen von Neapolis siehe insbesondere Pontrandolfo (1985).

13 Zu den Dioskuren und ihrem Kult siehe Nista (1994).